

# La lecture dans le Nouveau Roman :

## L'ACACIA de Claude Simon.

### *Etude sémiotique.*

**Dr. Malika MEKSEM**  
**Université de Tizi-Ouzou**

#### **Abstract**

This article aims at a semiotic study of reading through the analysis of the texts of M. Proust and C. Simon. Reading is above all a communication that acts on the reader. This is why we endeavor to identify the reader's presence in these texts. The latter is invited from within (text) to interpret and construct the meaning of what he reads. He leaves the domain of passivity to join that of activity and creation.

**Key words:** reading, semiotic, text, passion, reader.

**Introduction :** «La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute »<sup>1</sup> (III, 13, 1088 ; 1694). Bien que recueillis fort loin de nous, ces propos de Montaigne n'ont rien perdu, ni de leur actualité, ni de leur intérêt. Cette citation suggère l'existence d'un « faire persuasif » dans tout acte de communication.

Dans le présent article, nous nous proposons d'analyser l'acte de lecture dans une perspective sémiotique. En fait « la contribution de la sémiotique à la réflexion sur la littérature doit nécessairement prendre en compte la communication : c'est-à-dire non seulement le texte, ses structures et ses formes, mais la lecture ses attentes, ses interrogations et ses surprises »<sup>2</sup>. En effet, l'acte de lecture met le lien entre l'objet (livre) et le corps du sujet lisant.

En adoptant la perspective de la sémiotique littéraire, nous essayons de surmonter certaines des difficultés relevées par Denis Bertrand. Aux yeux du sémioticien, l'analyste du texte littéraire, contrairement au théoricien, devrait mesurer modestement les chances de son apport. »<sup>3</sup> Toutefois, il reconnaît en citant Lévi-Strauss que sa réussite réside dans le dépassement de cette contrainte: l'intention

structuraliste est de découvrir pourquoi des œuvres nous captivent [...] ; quand nous interprétons une œuvre qui n'avait nul besoin de nous pour s'imposer, nous étayons de raisons supplémentaires un prestige qui s'était d'abord manifesté d'autres façons ; car si l'œuvre ne possédait rien en propre aux niveaux où il était immédiatement possible de l'apprécier, ce rien ne serait réductible, en descendant vers des niveaux plus profonds, qu'à d'autres riens. »<sup>4</sup>.

Par ailleurs, la venue de la littérature contemporaine a modifié le rôle du lecteur. A ce propos, Alain Robbe-Grillet écrit : « l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie »<sup>5</sup>.

Ainsi, partant du principe que la lecture est une interaction entre le texte et lecteur, nous décrivons le degré de présence du lecteur et les moyens textuels mis par l'auteur pour attirer ce dernier et l'invitant à une participation active au texte. Pour illustrer nos propos, nous prenons appui sur des extraits littéraires des écrivains les plus explicites : Marcel Proust et Claude Simon.

### **I. L'interaction entre le texte et le lecteur**

De nos jours, les modèles textuels constituent l'un des pôles de la relation qui s'instaure dans la communication. En effet, l'auteur met en scène des stratégies et des moyens pour attirer le lecteur. Ainsi, la structure du texte et l'acte de lecture sont complémentaires pour donner lieu à la communication. Cette dernière se produit lorsque le texte devient le corrélat de la conscience du lecteur. Ce qui fonde la créativité de la réception. La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous permet de mettre nos aptitudes à l'épreuve.

De fait, l'opération d'écrire implique celle de lire. A ce propos, Sartre écrit : « c'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qui est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que par et pour autrui »<sup>6</sup>. Ce qui résulte de notre lecture n'est jamais la reproduction d'un donné, mais le produit d'une création c'est-à-dire la créativité du lecteur. Alors le texte peut-être

comparé à une œuvre musicale et doit être interprété par des lecteurs pourvus d'aptitudes différentes. Donc, le texte possède un caractère virtuel impliquant une certaine dynamique créative de la part du lecteur. Ce dernier devient une instance active, dotée de la capacité d'interprétation, variable d'un individu à un autre vu leurs compétences diverses : d'où les interprétations les impressions différentes. De fait, dans ce monde complexe de la communication, le lecteur et le texte jouent un rôle considérable. A ce propos, Eco Umberto écrit : « tout texte est [...] est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir. »<sup>7</sup>.

Enfin, c'est le trajet écrivain-lecteur qui est appelé littérature. C'est dans ce sens que Sartre rajoute que « l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant cette lecture peut durer »<sup>8</sup>.

## **II. Vers la construction du sens : la lecture entre phénoménologie et sémiotique**

Il est à signaler que nous ne sommes pas capables de saisir le texte d'un seul coup comme dans le cas de la perception d'un objet. En effet, même si nous ne percevons pas l'objet dans son intégralité dès le premier abord, nous l'avons du moins tout entier devant nous. Ainsi, si l'objet est visible dans son entièreté à travers l'assemblage des différentes esquisses, le texte n'apparaît pas comme esquisses, ni comme un objet. Le rapport entre le texte et le lecteur diffère de celui de la perception. Au lieu d'être une relation entre un sujet et un objet, il suppose un lecteur dont le point de vue est mobile, se déplaçant à travers son domaine d'objet. C'est ce parcours du lecteur, en tant que point de vue mobile dans son champ de perception (à travers dans le déroulement des phrases successives et régressives), qui conduit à la compréhension qui assure la particularité esthétique dans le texte littéraire. Ainsi, le texte devient, selon Jean-Claude Coquet, « le terrain d'entente. Le lecteur se doit de rejoindre le plan où se situe l'écrivain : celui de l'instance de base, le corps percevant »<sup>9</sup>. Selon cette idée l'espace du partage de l'expérience entre l'auteur et le lecteur a pour centre et origine le corps percevant.

Le lecteur s'oriente alors vers la construction de l'objet « sens » au moyen de ses sens. Désormais, le sens d'un texte n'est plus le fruit d'une explication mais d'une action.

Par ailleurs, en se basant sur le principe de l'immanence, la sémiotique considère le texte comme un univers clos où se tissent des réseaux de relations qui donnent du sens au texte. Le lecteur en déployant ses activités cognitives déchiffre le contenu sémantique du texte. Dans ce sens, Denis Bertrand écrit : « qu'il s'agissent de mots de propositions, de phrases, de texte, le sens est par nature incomplet. Les mots ne nous donnent que des lambeaux de monde, différemment découpés selon les langues. Mais sous les mots et entre les mots, et des mots aux phrases puis des phrases au texte, nous comblons les vides, nous construisons le sens, nous visons une certaine complétude »<sup>10</sup>.

De fait, le texte littéraire est un processus de signification qui ne se matérialise que par l'acte de lecture.

Enfin, nous remarquons que dans les deux théories le sens s'élabore et se construit dans l'acte de lecture. Il s'agit d'une actualisation simultanée du «sujet » lecteur et de « l'objet » texte.

### **III. Le dialogue avec le lecteur**

S'appuyant sur l'idée que la littérature est communication et en envisageant le trio auteur – œuvre – lecteur, nous tenterons de mettre en évidence les stratégies textuelles qui conviennent le lecteur à une participation active au texte, marquant sa présence concrète dans la littérature contemporaine. De par leur pertinence, nous avons choisi le roman de Proust *A la recherche du temps perdu*, *Combray* et *L'Acacia* de Claude Simon.

#### **1. L'expérience vive de la lecture**

Dans son œuvre *A la recherche du temps perdu*, Marcel Proust met en scène une expérience concrète de la lecture :

«Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors vers la découverte de la vérité. »<sup>11</sup>

Cet extrait met en scène la relation de croyance et de confiance qui s'établit entre le lecteur, le texte et l'auteur. Nous remarquons que le lecteur adhère au texte et entame au même titre que le narrateur sa

quête de vérité. Ceci à travers l'expérience à la fois sensible et perceptive.

Par ailleurs, ce contrat fait que le lecteur s'absorbe dans le texte et se laisse emporter par les événements. Alors, il agit et il pâtit avec les personnages. Ainsi, naissent les émotions :

*« Venaient les émotions qui me donnaient l'action à laquelle je prenais part [...] les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard. Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs, toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles. »<sup>12</sup>*

A travers cet énoncé, nous assistons à la naissance d'un lecteur passionnel qui éprouve au même titre que les personnages les émotions qui les affectent. Ainsi, les figures « nôtres », « fiévreusement », « rapidité de notre respiration » démontrent que le lecteur est amené à *ne pas pouvoir ne pas croire* et surtout à *ne pas pouvoir ne pas éprouver*.

Pour continuer sa lecture, il doit s'assimiler au personnage. Ainsi, les figures : « toute émotion est décuplée », « intensifie », « les bonheurs », « les malheurs » révèlent la force et la fluctuation des états d'âme du lecteur. Ce qui engendre son trouble.

Cette expérience à laquelle le lecteur est confronté ne diffère nullement des expériences quotidiennes. Seule la temporalité les sépare : *« Nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception. »<sup>13</sup>*

Ce faisant, en plus du lecteur passionnel, la présence d'un lecteur cognitif et actionnel est à signaler dans le texte de Proust. Il s'agit d'un lecteur curieux, désirant connaître la suite de son texte.

C'est pourquoi « *il tourne fiévreusement les pages* », manifestant la modalité du /Vouloir savoir/. Modalisé selon le /Vouloir savoir/, le lecteur quitte le domaine fictionnel de la littérature et cherche le savoir dans le monde réel :

« *Si mes parents m'avaient permis, quand je lisais un livre, d'aller visiter la région qu'il décrivait, j'aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la vérité.* »<sup>14</sup>.

Le lecteur est perpétuellement emporté par ce /Vouloir savoir/ de l'intérieur (texte) vers l'extérieur (la réalité). Il ne perd pas le contact avec les profondeurs de son âme, mais il faut aussi qu'il garde la conscience de l'extérieur, du monde sur lequel il projettera par la suite les images acquises au cours de sa lecture, dans une dialectique permanente du dehors et du dedans.

Le monde du dedans (le texte) est potentiellement ouvert vers le monde du dehors, mais seul le lecteur peut réaliser le circuit entre ces deux mondes. Lui seul peut et doit garder une liaison avec son moi profond mais aussi avec l'extérieur.

Au demeurant, le lecteur cherche à découvrir dans sa lecture la vérité et la beauté. L'auteur évoque les émotions que lui donnait la lecture. Ces émotions proviennent des événements qui surviennent aux personnages. Elles deviennent alors « nôtres » et toute émotion se trouve décuplée. Le lecteur s'identifie au personnage et se plonge dans un monde imaginaire. Toutefois, il ne perd jamais le contact avec la réalité, c'est lui qui décide du moment où il va établir un contact avec elle, et surtout la manière dont il va s'en servir pour affiner son savoir.

De fait, la particularité d'une œuvre littéraire réside dans le fait qu'elle ne délivre jamais une connaissance complète, voire définitive ; le sens se construit en se transformant. Le lecteur entre dans un processus continuels quant à la construction du sens de l'œuvre. Et cela est réalisé grâce à une connaissance du monde en général et des conventions littéraires en particulier. Sans cette participation active et continuelle du lecteur, il n'y aurait pas de texte ou d'œuvre littéraire.

## 2. La mise en scène du lecteur et de l'écriture dans *L'ACACIA* de Claude Simon

L'*acacia* de Claude Simon s'inscrit dans la continuité de nos recherches sur le Nouveau Roman où les isotopies de la lecture et de l'écriture sont mises en valeur et le lecteur occupe une position centrale. C'est aux procédés déployés par l'auteur pour attirer le lecteur qui retiendra notre intérêt ici.

Le roman raconte l'histoire tragique d'une famille pendant les deux guerres mondiales. Il est question de la mort du père (le capitaine) dans la première guerre mondiale et la mobilisation de son fils (le brigadier) pendant la seconde guerre mondiale. Une destinée itérative qui finit par la fuite du brigadier. Ce dernier émerge comme sujet écrivain et tente de donner au réel chaotique un sens et de parvenir à une recreation cohérente.

Ainsi, le roman s'ouvre sur une quête d'une veuve assez jeune, accompagnée de ses deux belles-sœurs et d'un orphelin. Elle cherche dans des cimetières la tombe de son mari, tombé au combat en 1914 :

*« Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre, parfois une ferme en plein champs qu'on leur indiquait, qu'elles gagnaient en se tordant les pieds dans les mauvais chemins, leurs chaussures de ville souillées d'une boue jaune que l'une des deux sœurs parfois essuyait maladroitement à l'aide d'une touffe d'herbe, tenant de l'autre main son gant noir, penchée comme une servante, parlant d'une voix grondeuse à la veuve qui posait avec impatience son pied sur une pierre ou une borne, la laissant faire tandis qu'elle continuait à scruter avidement des yeux le paysage, les prés détrempés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés, les bois où subsistait ici et là une tache de vert, parfois un arbre seul, parfois seulement une branche sur laquelle avaient repoussé quelques rameaux crevant l'écorce déchiquetée. » (11)*

Tout comme les trois femmes qui errent dans un champ de décombres, le lecteur entre dans l'univers du roman et se voit confronté à la même difficulté pour se retrouver dans le texte simonien. Il cherche des indices et se pose des questions : qui se cache derrière ce pronom « Elles » ? De plus, l'usage du verbe « allaient »

possédant un caractère, à la fois, duratif et itératif lui confère une double fonction ; il forme la trame métaphorique de la quête à la fois de la tombe et du sens du texte.

De surcroît, la description des trois femmes se donne de façon fragmentaire. Ceci apparaît à travers l'usage des figures : « les pieds », « l'autre main », « leurs chaussures », « Voix », « gant noir ». Ces éléments permettent au lecteur de broser un portrait approximatif en induisant par métonymie que « gant noir » est relatif au motif de deuil. Tout comme la veuve qui « *scrute avidement des yeux le paysage* » afin d'y trouver quelque chose. Le lecteur, lui aussi, est préoccupé par sa quête épistémique qui se traduit par la modalité de /Vouloir savoir/ sur l'action, le temps, l'espace et les acteurs du roman. Ainsi « scruter, selon *Le petit Robert*, signifie examiner avec une grande attention pour découvrir ce qui est caché, c'est examiner attentivement par la vue, fouiller du regard ». En effet, L'observation du plan figuratif permet à ce dernier de découvrir un espace dysphorique où « *aucune charrue en'avait retournés* », « *un arbre seul* », « *d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre* ». Présenté sous le signe de la négativité, le figuratif spatial reflète la violence de la première guerre mondiale. Le lecteur situe très vite le récit « *cinq ans* » plus tard à travers l'indication temporelle inscrite au début du premier chapitre : (1919). Pourtant, une certaine amélioration s'annonce et se trouve figurativisé par les verbes : « *repousser* » et « *crever l'écorce* » liés à la vie, signe d'euphorie. Le lecteur finit par déchiffrer que l'histoire a laissé des traces dans le paysage; celui-ci en devient porteur d'une mémoire.

De fait, l'usage du pronom indéfini « On », comme le montre l'énoncé suivant, possède une valeur universelle, constituant une marque d'invitation du lecteur à une expérience similaire aux femmes qui sont embarquées dans une quête ardue et sinueuse, remplie de frustration :

« *On finit par les reconnaître, s'y habitué. Lorsqu'elles le pouvaient, elles louaient un taxi dans lequel elles s'entassaient toutes les trois avec l'enfant et dont le chauffeur les volait avec cette capacité des pauvres à l'égard des pauvres [...]* » (11)



De point de vue de l'auteur, la guerre apparaît comme un être effroyable, elle se trouve non seulement engendrée par la folie humaine, mais aussi par une loi naturelle. C'est pourquoi il veut donner à voir et à faire ressentir à son lecteur la douleur qui en découle en sollicitant ses sens comme le montre le présent énoncé :

*« Il pourrait sans doute percevoir à travers le bruyant fracas des roues au-dessous de lui et leurs chocs réguliers à chaque jointure des rails comme un vaste et sourd grondement qui monterait du sol lui-même, comme si d'un bout à l'autre de l'Europe la terre obscure était en train de trembler sous les innombrables convois emportés dans la nuit, remplissant le silence d'un unique, inaudible et inquiétant tonnerre ».* (165)

Cet énoncé traduit la cadence foudroyante du train contre les rails, constituant une figure stylistique de la métonymie de la guerre monstrueuse que rien ne peut arrêter. Nous assistons à la naissance d'un lecteur sensitif qui peut « percevoir », entendre ce « bruyant grondement ». Nous remarquons la présence des prédicats de mouvement : « monterait », « trembler ». Ce qui fait naître le sentiment d'inquiétude chez le lecteur.

Par ailleurs, le roman est composé de douze chapitres où la chronologie n'est plus respectée, le lecteur doit faire face à une histoire morcelée et confuse. Une telle dispersion de l'ordre du récit incite le lecteur à une vigilance qui se transforme en activité d'enquêteur. Pour construire le sens du texte, le lecteur doit rassembler les indices, les répétitions, combler les ellipses entre les chapitres dans le présent de la lecture. À ce propos Dällenbach affirme qu'un « Un texte qui ne comble pas les trous et ne dessine ses trajets qu'en pointillé laisse à désirer et rend actif un lecteur qui, pour croire aux fictions qu'on lui propose, doit y mettre du sien, et conserver sa liberté de rêver »<sup>15</sup>.

Outre la mise en scène d'un lecteur actif, sensitif et attentif, *L'Acacia* est traversé par une isotopie de l'écriture. Emprunté au domaine de la physique-chimie, le concept d'isotopie désigne en sémiotique la « récurrence d'un élément sémantique dans le déroulement syntagmatique d'un énoncé, produisant un effet de

continuité et de permanence d'un effet de sens le long de la chaîne du discours.»<sup>16</sup>.

De fait, le roman place la question de la création romanesque au centre de la narration. La première figure qui articule l'isotopie de l'écriture se manifeste à travers les trois versions du récit de la mort du capitaine ; il s'agit d'une triple réécriture de la mort du père dans le roman.

L'isotopie de l'écriture culmine par la naissance d'un écrivain. A la fin du roman, le brigadier s'apprête à écrire le roman que nous venons de lire. Ainsi, à la tradition militaire des deux guerres et au /devoir mourir/ répond un simple /vouloir vivre/ à travers l'écriture de son expérience :

*« Quand il (le brigadier) fut à peu près redevenu un homme normal – c'est-à-dire un homme capable d'accorder [...] quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit, à essayer avec des mots de faire exister l'indicible » (348)*

L'écriture devient un acte performatif en perpétuel mouvement et devenir comme les feuilles de l'arbre de l'acacia et celles de la page qui sont inextricablement reliées par le souffle de la vie :

*« Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité .» (370)*

L'Acacia s'ouvre sur le deuil et se referme sur l'écriture. A la fin du roman, quand le brigadier retourne de la débâcle de la deuxième guerre mondiale, s'efforce de revenir à la vie et d'y trouver un sens. C'est le langage qui s'offre à lui comme le moyen nécessaire pour apaiser sa souffrance, permettant, à lui, de renaître en écrivant la substance de sa mémoire.

Pour conclure, le lecteur joue le double rôle de participant à l'action et à la création du roman moderne. Autrement dit, en nous mettant à la place de « l'acteur anonyme », nous devenons, à notre tour, créateurs du roman. A ce propos, Nathalie Sarraute écrit : « il faut rendre au lecteur cette justice qu'il ne se fait jamais bien longtemps tirer l'oreille pour suivre les auteurs sur des pistes nouvelles »<sup>17</sup>.

### **Conclusion**

Cette étude sémiotique de la lecture prenant appui sur les textes de M. Proust et de C. Simon montre que le roman contemporain s'oriente vers une lecture active qui s'oppose à une lecture passive, contemplative. La lecture active est une lecture qui suppose une participation totale de la part d'un lecteur nécessairement généreux, sincère et ouvert. L'effet ou la réponse, la récompense offerte par le texte ne peuvent agir que sur le lecteur qui, en lisant, accomplit un acte de véritable amour et c'est cet effet qui, sous la forme de la joie de lire, le rapproche de nouveau de l'écrivain. Ce nouveau rôle alloué au lecteur provient de la rupture des romanciers avec les conventions narratives, ainsi que de la complexité de l'œuvre romanesque.

Claude Simon ne cesse de convier le lecteur à l'interprétation de son texte. Il déploie plusieurs procédés : l'anonymat du protagoniste, le figuratif dysphorique des deux guerres qui fait naître un lecteur sensitif et passionnel, la répétition qui rend toujours le récit en procès et l'isotopie de l'écriture.

L'étude de la lecture « illustre bien la complexité de la relation entre le texte et son lecteur. Relation étroitement réciproque: le lecteur, en lisant, actualise le texte et son sens [...] le texte aussi cherche et crée son lecteur : il l'invente au plus près du langage, dans sa substance et dans ses formes, suscitant le doute, l'inquiétude et la surprise. A travers la diversité des modes de croyance qu'appelle la lecture, voici que se rencontrent, inversées, l'expérience sensible de la langue et l'expérience culturelle du monde. »<sup>18</sup>.

## Bibliographie

### Corpus

- Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu, t1, Combray*, Paris, Gallimard, 1987.
- Simon Claude, *L'acacia*, Paris, Minuit, 2003.

### Ouvrages théoriques

- Andrés Bernard, *Profilis du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, 1992.
- Bertrand Denis, *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, « Actes Sémiotiques », 1985.
- *Parler pour convaincre*, Paris, Gallimard, 1999.
- *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- Coquet Jean-Claude, ARRIVÉ Michel, CALAME Claude, *et al. Sémiotique. L'École de Paris*, Paris, Hachette, 1982.
- *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- Dällenbach Lucien, *Claude Simon*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.
- ECO Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1979.
- Fontanille Jacques, « Le schéma des passions », in Bertrand D. et Millot L. (éds), « Schéma », Protée. *Théories et pratiques sémiotiques*, XXI, 1, Chicoutimi, Université du Québec, 1993.
- *Le savoir partagé : sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987.
- *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.
- Greimas Algirdas Julien, *De L'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.
- Greimas Algirdas Julien, Fontanille Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
- Husserl Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie* (traduit de l'allemand par Paul Ricœur), Paris, Gallimard, 1950.

- Merleau-Ponty Maurice, - *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Michel de Montaigne, *Les essais*, III, 13, 1088 ; 1694.
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1961.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature?*, dans *Situation II*, Paris, Gallimard, 1948.
- Sarraute Nathalie, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1996.
- Sarraute Nathalie, *Tropismes*, Paris, Minuit, 2007.
- REY-DEBOVE Josette et REY Alain, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2002.

- 
- 1 - Michel de Montaigne, *Les essais*, III, 13, 1088 ; 1694.
  - 2 - Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 151.
  - 3 - Denis Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, « Actes Sémiotiques », 1985, p. 20
  - 6 - Lévi-Strauss, Cl. cité par Denis Bertrand, voir *op. cit.* p. 21
  - 4 - Lévi-Strauss, Cl. cité par Denis Bertrand, voir *op. cit.* p. 21.
  - 5 - Alain-Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 131.
  - 6 - Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature*, dans *Situation II*, Paris, Gallimard, 1948, p.105.
  - 7- ECO, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par MyriemBouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1979, p. 63.
  - 8- Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature ?*, dans *Situation II*, *op. cit.* p. 48.
  - 9 - Jean-Claude Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, p. 251.
  - 10- Denis Bertrand, *Parler pour convaincre*, Paris, Gallimard, 1999, p. 07.
  - 11 - Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Combray*, Paris, Gallimard, 1987, pp.84-86.
  - 12 - *Ibid.*
  - 13 - *Ibid.*
  - 14 - *Ibid.*
  - 15 - Lucien Dällenbach, *Claude Simon*. Paris: Éditions du Seuil, 1988, p. 45.

16 - Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op.cit, p. 262.

17 - Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1996, p. 64.

18 - Bertrand Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit. p. 259.